



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2014

**Zwischen Wolke und Palmzweig. Marcel Broodthaers im Museum für
Gegenwartskunst, Basel**

Egenhofer, Sebastian

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-104104>
Journal Article

Originally published at:
Egenhofer, Sebastian (2014). Zwischen Wolke und Palmzweig. Marcel Broodthaers im Museum für
Gegenwartskunst, Basel. Texte zur Kunst, 95:232-237.



PHOTO: MICHAEL BUCHHEITZ / GUTENBERG, CLARENCE SMITH, KUNSTHAUS ZÜRICH

TEXTE ZUR KUNST

September 2014 24. Jahrgang Heft 95
€ 15,- [D] / \$ 25,-

**ART
VS.
IMAGE**

**BILD
VS.
KUNST**

TEXTE ZUR KUNST September 2014 24. Jahrgang Heft 95

CFA

CONTEMPORARY FINE ARTS
AM MUSEUMS QUARTER
TO THE CITY OF BERLIN
WWW.CFA-BERLIN.COM
+49 30 20 20 70 70

STREET ARTS - ARTS AND CRAFTS
ARTS AND CRAFTS - ARTS AND CRAFTS
ARTS AND CRAFTS - ARTS AND CRAFTS
ARTS AND CRAFTS - ARTS AND CRAFTS

ARTS AND CRAFTS
ARTS AND CRAFTS
ARTS AND CRAFTS
ARTS AND CRAFTS



STEPHEN PRINA

¡HOLA! ¿QUÉ TAL? NOV 2014 – JAN 2015 GALERIE GISELA CAPITAIN

**PERES
PROJECTS**

**KARLMARX
ALLEE 82**

***BERLIN**

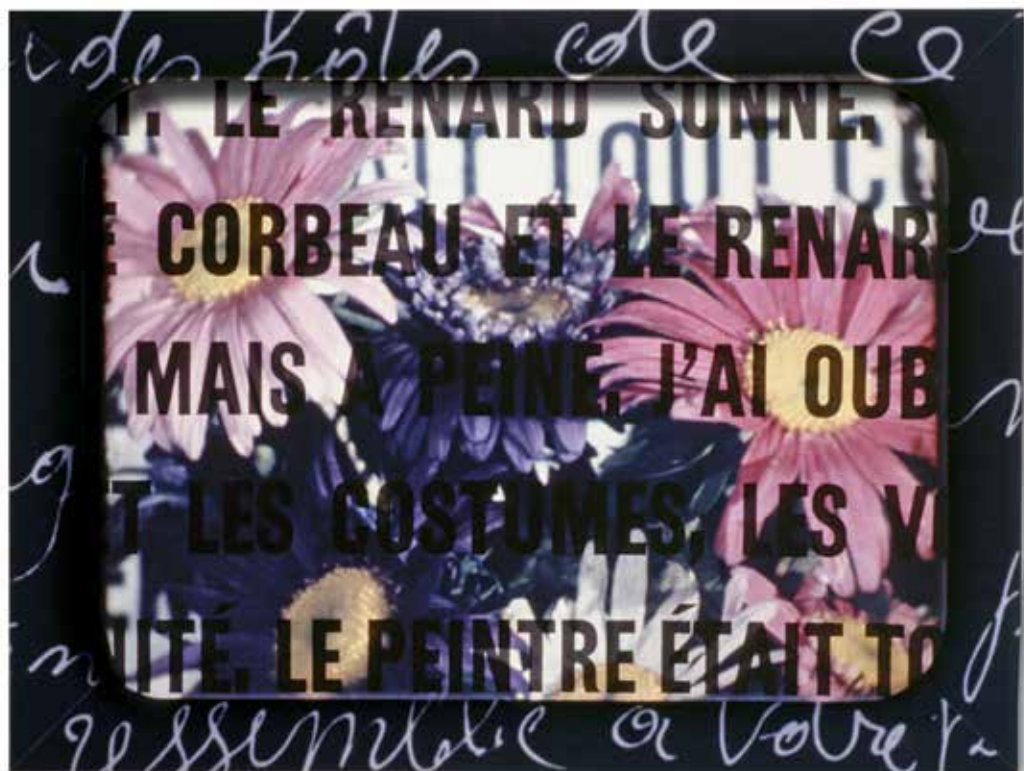
Die generative Operation, mit der Marcel Broodthaers' Beitrag zur zeitgenössischen Kunst ihren Einsatz nimmt, ist bekannt: Seinen eigenen Rückzug aus der Arbeit des Dichters verband Broodthaers mit einer Verlängerung der Prinzipien der Dichtkunst Mallarmés in die Arbeit des Künstlers. Seit Broodthaers schreibt man die Genealogie des Ausstellungsraums damit auch von der „weißen Seite“ Mallarmés her, und Kunst bedeutet nicht zuletzt linguistische Arbeit, in Fortsetzung der „Verräumlichung von Sprache“, die der französische Dichter postuliert hatte.

Eine Ausstellung im Kunstmuseum Basel demonstrierte nun, dass dieser Weg logischerweise auch auf die Leinwand des Films führte. Für Sebastian Egenhofer zeigten sich damit unter anderem die medienarchäologischen und kunstphilosophischen Prämissen, die zu den Markierungen des Broodthaers'schen Werks zählen.

Marcel Broodthaers hat mehrere Dutzend Filme gemacht, einen ersten 1957, lange vor seiner Selbstdeklaration zum bildenden Künstler 1964.¹ Sieben Filme von 1967 bis 1974 aus den Beständen der Emanuel Hoffmann-Stiftung bilden, gemeinsam mit einer Diaprojektion („ABC-ABC Image“, 1974), einigen der sogenannten „Poèmes industriels“ (Plastikschildern, die im Vakuumprägedruck mit Schrift- und Bildzeichen versehen sind), einer Reihe von Vitrinen, die auf die Basler Broodthaers-Ausstellung von 1974 („Eloge du sujet“, Kunstmuseum Basel) Bezug nehmen, und der präzisen Reinstallation der zweiten Fassung des „Jardin d'hiver“ (1974), den monografischen Hauptteil der Ausstellung „Le Corbeau et le Renard. Der Aufstand der Sprache mit Marcel Broodthaers“, mit der Søren Grammel seine kuratorische Arbeit am Museum für Gegenwartskunst in Basel beginnt. Arbeiten von Dieter Roth, Alighiero Boetti, Hans Arp, Robert Barry, László Moholy-Nagy und John Smith erweitern das Feld

der Sprach-Bild-Beziehungen punktuell, ohne dass eine systematische oder historische These angestrebt wird.

Als „Aufstand“ der Sprache kann im Kontext von Broodthaers' Werk ihre Verräumlichung und Materialisierung verstanden werden, der Moment einer Stockung des Flusses von Rede und Kommunikation, in dem Sprache zum Objekt im Raum gerinnt. Diese Verräumlichung, deren Normalfall – aus einer phonozentrischen Perspektive, die Broodthaers' Werk dekonstruiert – die Schrift darstellt, hat Broodthaers 1964 zeremoniell vollzogen, indem er die Restauflage seines letzten Gedichtbands mithilfe von Gips und eines Sockels in die Skulptur „Pense-Bête“ verwandelt hat, ein Begräbniszeichen² seiner früheren Existenz als Dichter. Der berühmte Text der Einladungskarte zur ersten Galerieausstellung im selben Jahr legt die soziologischen und ökonomischen Umstände dieser Konversion ironisch offen: „Auch ich habe mich gefragt, ob ich nicht etwas verkaufen und Erfolg im Leben haben könnte. [...] Da kam mir die Idee, etwas Unaufrichtiges zu erfinden, und ich habe mich gleich an die Arbeit gemacht ...“ Es ist dann der Galerist, der die „Produktion“, die das erfinderische Ich ihm präsentiert, zur „Kunst“ erklärt („Mais, c'est de l'Art, dit-il“) und der für 30 Prozent des möglichen Verkaufserlöses den Ausstellungsraum zur Verfügung stellt. Broodthaers' Arbeit als bildender Künstler wird sich in den folgenden Jahren explizit auf diesen Raum der Ausstellung und des Tauschs beziehen, der die weiße Buchseite abgelöst hat und in dem jede poetische Äußerung zur Ware gerinnt; sie geht, wie er oft betont, mit einer sozio-ökonomischen Professionalisierung einher, dergegenüber seine Arbeit als Dichter strikt akommerziell (und daher „engagiert“) war.³ Doch behalten



seine nun „unaufrichtigen“ Objekte, wie „Pense-Bête“ in programmatischer Deutlichkeit, stets eine sprachliche, mnemonische Dimension in Reserve. Der „Aufstand“ der Sprache kann daher auch umgekehrt als Widerstand gegen die nivellierende Form der Gleichzeitigkeit verstanden werden, in der die Visualität der gedächtnisfeindlichen Kunst der Moderne und das Äquivalenzgesetz des Tauschs konvergieren.

Es liegt nahe, dass dem Film als sequenziellem und fotografischem Medium bei der Bearbeitung der Naht oder Grenzlinie der (ihrerseits sequenziellen) Sprache und der syn-

chronen Sichtbarkeit, an der sich Broodthaers' gesamtes Werk situiert,⁴ eine besondere Funktion zukommt. So spielen in den in der Ausstellung gezeigten Filmen Schrift und Text – als gefilmtes Objekt wie im Fall der Postkarten in „Chère petite sœur (la tempête)“ und „Histoire d'amour (Dr. Huysmans)“, beide 1973, als Szenerie oder Schauplatz wie in „Le Corbeau et le Renard“ (1967) und als Unter- und Zwischentitel wie vor allem in „Un film de Charles Baudelaire“ (1971) und dem auf der Basis von Zeichnungen mit der Untertitelungsmaschine weitgehend ohne Kamera hergestellten „Projet pour un poisson



(projet pour un film)“ (1971) – eine entscheidende Rolle. Der bekannteste Film, „La pluie (projet pour un texte)“ (1969), führt dagegen den Schreibakt selbst vor, der durch einen exzessiven Regenguss vom Ziel abgelenkt wird und zu einem anderen Broodthaers'schen (und Magritte'schen) Motiv, der „Wolke“, führt, die hier aus Tinte statt aus Rauch besteht.⁵

Systematisch loten die Filme die Verhältnisse von stehendem (wie die gefrorene Gischt der Postkarten) und potenziell bewegtem Bild aus; zwischen der Schrift im fotografierten und als Lichtprojektion auferstandenen Raum und der Schrift auf dem Zelluloidträger; zwischen den diskreten gedruckten Lettern, der Linie der Handschrift und dem Tintenleck, der die Schrift in den visuellen Raum der Lichter und Schatten diffundieren lässt. Die vielseitige Verschränkung dieser semiologischen Reflexion mit der semantischen Dimension der Filme – etwa dem System der (postalischen) Kommunikation oder dem

Leitmotiv des Meers – kann ich hier nicht weiter verfolgen. Ich will aber auf einen Grundzug von Broodthaers' Medienreflexion verweisen, der weiter das Verhältnis des differenziellen und diskreten Systems sprachlicher Bedeutungsproduktion zur Kontinuität der materiellen und sichtbaren Welt betrifft. Während für die Saussure'sche Linguistik die raum-zeitliche Instanziierung sprachlich verfassten Sinns vernachlässigbar ist, ist für Broodthaers schon mit Blick auf die exaltierte Typografie Mallarmés (der für ihn deshalb Erfinder des „modernen Raums“ ist⁶) klar, dass sich auch der sprachliche Sinn nicht in einer Idealität jenseits der raum-zeitlichen Existenz seiner Signifikanten halten kann. Für den bildenden Künstler aber ist diese Existenz noch verschärft nicht nur als Moment der ästhetischen Form irreduzibel, das materielle Zeichen ist der Wertträger oder die Flaschenpost, als die allein der Sinn im ökonomisch determinierten Raum der bildenden Kunst existiert.⁷ So



werden Gedichte „in Gips geworfen“, um sie aus dem „Elfenbeinturm zu befreien“⁸, Worte werden im Lichtraum oder im Zelluloid des Films oder im zähen Plastik gebannt und koloristisch mal hervorgehoben, mal in der Farbe ertränkt wie in den *poèmes industriels*. Die sprachliche Äußerung, die immer in der Einprägung der diskreten Signifikanten in eine kontinuierliche Materialität besteht, läuft für Broodthaers mit der „wesentlichen Struktur der Kunst“, der „Verdinglichung“⁹ selbst parallel. (Zweifelloos trennt sich vor allem in diesem Punkt Broodthaers' Sprachkonzept von dem der klassischen Konzeptkunst, für die in der Ausstellung eine schöne Diararbeit Robert Barrys steht: In seriphenloser Schrift leuchtet eine Kette von 40 Attributen, getrennt von Schwarzdiaz, im Dunkelfeld von Projektionsfläche und Wand auf und stößt das Satzsubjekt „it“ in eine immer enigmatischere Abstraktheit, die der Aura von Immaterialität des Mediums korrespondiert [„Can it be ...?“, 1973].)

Ist in Broodthaers' Filmen und den *poèmes industriels* also Sprache einem Medium phänomenaler oder materieller Kontinuität anvertraut, das ihre Lesbarkeit immer auch gefährdet, so führt die große Installation des „Wintergartens“ gegenläufig das Zerfallen eines szenischen Bildes in ein Labyrinth von Schriftzeichen vor. Gemeinsam mit Marie-Puck Broodthaers hat Grammel die zweite Version von Broodthaers' „Un jardin d'hiver“ (zuerst realisiert in Brüssel, 1974), die ihrerseits den Film „Un jardin d'hiver (A B C)“ umschließt, reinstalliert. Entlang der Wände im losen Wechsel postierte Topfpalmen und filigrane Gartenstühle blenden die Szenerie des Wintergartens im Ausstellungsraum ein. Auffallend hoch sind zwischen die Palmen Fotoreproduktionen von Tierillustrationen aus einer naturhistorischen Publikation des 18. Jahrhunderts¹⁰ gehängt: Kamele und Elefanten mit tropischem Landschaftshintergrund, tropische und heimische Vögel, Insekten im Gras, die thematisch und formal – Palmzweige setzen

sich in Grashalmen oder Pfauenfedern fort – mit den Palmen korrespondieren. Einige Scheinwerfer lassen die Palmen bei ansonsten gedämpftem Licht weiche Schatten auf die Wände und die Reproduktionen werfen, was dem Ensemble einen Hauch kitschiger Hotellobby-Atmosphäre verleiht, die von der Musik aus dem Filmprojektor – einer Tonkonserve, die Chopin mit etwas Mondscheinsonate und melancholischem Pfeifen mischt – unterstrichen wird.

In diese schillernde Szenerie spielt der Film ihr Vorbild, die erste Version von „Un jardin d’hiver“ ein, die Broodthaers wenige Monate vor der zweiten im selben Raum des Palais des Beaux-Arts in Brüssel realisiert hatte (und die heute im Besitz der Flick Collection ist). „Un jardin d’hiver I“ besteht ebenfalls aus Gartenstühlen, Topfpalmen und denselben Fotoreproduktionen; in zwei Vitrinen sind in ihm aber die handkolorierten Originalstiche und der damalige Katalog, der mehrere Schrifttypen in repetitivem Blindtext vorführt, sowie ein Begleittext von Broodthaers ausgelegt. Ein weiterer medialer Bruch wird durch einen im Eck aufgestellten Fernseher eingeführt, der die Szene live, aber tonlos und entfärbt in den Raum zurückspiegelt. Der Film „Un jardin d’hiver (A B C)“ führt alle diese Elemente der ersten Version als Nachbild ins Zentrum der zweiten ein – jene, die hier materiell wiederkehren, wie die Palmen, Stühle, Reproduktionen und die sacht bewegten Besucher, ebenso wie die nur in der ersten Version befindlichen Vitrinen und ihren Inhalt. Anlässlich des Filmdrehs war zudem ein Kamel aus dem Brüsseler Zoo in die Eingangshalle des Palais des Beaux-Arts gebracht worden und via Fernsehtransfer auch ins Palmenszenario im ersten Stock gelangt, was wir wiederum im filmischen Nachbild sehen.

So ist die Beziehung der beiden Wintergärten als eine schwindelerregende Mise en abyme strukturiert, was der Film durch die Fokussierung auf ein zentrales Element des ersten Wintergartens unterstreicht. Dort stehen oder standen in der Mitte des Raums sieben eng zusammengerückte und mit der Sitzfläche nach innen gekehrte Stühle im Wechsel mit Topfpalmen im Kreis. Dieser leere Kreis,¹¹ eines der vielen metonymischen Zeichen absenten Lebens oder einer absenten Substanz bei Broodthaers, wie die Eier- und Muschelschalen des Frühwerks, die leeren Transportkisten seines Museums und strukturell die Schrift selbst, wird in „Un jardin d’hiver II“ durch die Achse von Projektor und Filmbild ersetzt, während die Musik, ortlos und penetrant, die reale und die nur filmisch gegenwärtige Szene verschleift. Der im Zentrum beider Installationen fokussierte Entzug – er reicht, wenn wir die Lektüre auf ein nur in der ersten Version gegebenes Element hin verlängern, über die absenten realen Tropen und die kontemplative Trägheit des historischen Wintergartens des 19. Jahrhunderts bis in ein phantasmatisches Tierparadies auf dem Cover von Goldsmiths Naturgeschichte zurück – entfaltet das atmosphärisch so dichte szenische Bild zu einem Labyrinth grafischer Zeichen, Supplemente bis in die Spitzen der Palmzweige, die ihre Schatten auf die Wände zeichnen ...

Im gratis verteilten „Manual“ zur Ausstellung (eine Initiative, der man die angestrebte Kontinuität wünscht) ist von der „immensen, derzeit noch steigenden Aktualität“ von Broodthaers’ Arbeit die Rede, ohne dass diese näher bestimmt wird. Von den bei Rirkrit Tiravanija oder Cerith Wyn Evans zitierten Palmen bis zu den fetischistischen Plastikschildern, in denen Seth Price den Fluss digitaler Information gerinnen lässt und markt-

fähig macht, sind die Anleihen bei Broodthaers' Methoden und seinem Prestige natürlich seit Jahren zahlreich. Mir scheint vielleicht nicht die Aktualität, aber der Modellcharakter von Broodthaers' Werk in der Präzision zu liegen, mit der er die visuelle und atmosphärische Unmittelbarkeit einer Installation wie „Un jardin d'hiver“ mit der archäologischen Wendung auf die Vorgeschiede und die institutionellen Rahmungen der autonomen Kunst der Moderne verbindet und so das Element, in dem wir – die Tiere dieses Gartens – uns bewegen, radikal denaturiert.

SEBASTIAN EGENHOFER

„Le Corbeau et le Renard. Aufstand der Sprache mit Marcel Broodthaers“, Museum für Gegenwartskunst, Basel, 22. März bis 17. August 2014.

Anmerkungen

- 1 Der Katalog „Marcel Broodthaers. Cinéma“, hg. v. Manuel Borja-Villel/Michael Compton, in: Koop. mit Maria Gillissen, Barcelona 1997, führt 32 Filme ausführlich an, ist aber nicht vollständig. Der erste realisierte Film ist „La clef de l'horloge. Poème cinématographique en l'honneur de Kurt Schwitters“.
- 2 Ein knochenfarbener Plastikball am Fuße dieses Lyrikgrabs betont den Memorialcharakter.
- 3 Siehe etwa den selbstironischen Kommentar zur schließlichen Wahl eines „Berufs“ („Dans quel piège suis-je tombé, moi le veuf, l'inconsolé, le ténébreux“), „Marcel Broodthaers par Marcel Broodthaers“ [1965], in: Marcel Broodthaers, *Collected Writings*, hg. v. Gloria Moure, Barcelona 2012, S. 141; auch die späte Identifikation von akommerziell und „engagiert“ („Dix mille francs de récompense“. Text nach einem Interview von Irmeline Lebeer“, in: Broodthaers, *Interviews & Dialoge*, hg. v. Wilfried Dickhoff, Köln 1996, S. 119–129, hier: S. 126) und den Kommentar zum Künstler als Bohemien in: „C'est l'angélus qui sonne“. Interview von Stéphane Rona mit Marcel Broodthaers, ebd., S. 157–165.
- 4 „Ich komme von einem literarischen Erleben [...]; aber ich glaube trotzdem, daß ich dahin gekommen bin, mich an der Grenze der Dinge auszudrücken, da, wo die Welt der bildenden Künste und die Poesie sich vielleicht, ich würde nicht unbedingt sagen, treffen können, aber an der genauen Grenzlinie, in der sie beide aufgehen.“ („Gespräch zwischen MV und Marcel Broodthaers“ [1974], in: Broodthaers, *Interviews & Dialoge*, a. a. O., S. 151–153, hier: S. 151).
- 5 Einige Filme gibt es auf *ubuweb*, darunter auch „La Pipe Satire“, wo der Rauch – Visualisierung der Lautsubstanz des Atems – die Stelle der Tinte in „La pluie“ übernimmt (<http://ubu.com/film/broodthaers.html>).
- 6 Vgl. Broodthaers, *Collected Writings*, a. a. O., S. 238, auch S. 305.
- 7 Eine grundlegende, v. a. an Lacan orientierte Analyse von Broodthaers' Bezug auf die ursprünglich entfremdende Dimension der Sprache im engeren Sinn wie des Stellensystems der sozio-symbolischen Ordnung hat Birgit Pelzer in ihren noch viel zu wenig rezipierten Texten entwickelt (in der Broodthaers-Ausgabe von *October*, 42, Herbst 1987; im Pariser Katalog, *Jeu de Paume* 1991, hg. v. Cathérine David; in den Kolloquiumsakten, *Jeu de Paume* 1992; und im Essay zu den „*Collected Writings*“).
- 8 Ludo Bekkers, „Gesprek met Marcel Broodthaers“, in: *Museumjournaal*, 2, April 1970, S. 66–71, hier: S. 67.
- 9 „Die andauernde Suche nach einer Definition des Raumes würde nur dazu dienen, die wesentliche Struktur von Kunst zu verschleiern, den Prozeß der Verdinglichung“ („Dix mille francs de récompense“, a. a. O., S. 126). An anderer Stelle setzt Broodthaers die Verdinglichung ebenso zentral: „I doubt, in fact, that it is possible to give a serious definition of Art, unless we examine the question in terms of a constant, I mean the transformation of art into merchandise.“ („To be a straightforward thinker or not to be. To be blind“ [1975], in: Broodthaers, *Collected Writings*, a. a. O., S. 469.).
- 10 Oliver Goldsmith, *A History of the Earth and Animated Nature*, 1774; die von Broodthaers verwendeten Illustrationen stammen aus einer im 19. Jh. neu illustrierten Ausgabe (Glasgow/Edinburgh/London: Blackie and Son, zuerst 1852).
- 11 In der Berliner Installation des Wintergartens (Hamburger Bahnhof, 2010) war dieser Kreis allzu sehr gelockert, vielleicht ein Kompromiss mit der aktuellen Idee ästhetisch gestützter Verleumdung und Kommunikation.

CREDITS

Gertrud Koch, Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film, Frankfurt/M. 1989 (40); Elite-Tonfilm Produktion GmbH, Berlin (41); Oliver Wendell Holmes Library Collection (42); Ascot Elite Filmverleih GmbH (45); Lucky Productions, S.A Morris (46); David Zwirner, New York/London (48); Richard Prince, Gagosian Gallery (51); Peter Osborne (Hg.), Conceptual Art, London 2002 (52); Daniela Hammer-Tugendhat, Das Sichtbare und das Unsichtbare, Köln, 2009 (56); Foto Wilke, Wien (59); Harun Farocki, Greene Naftali, New York (62); Harun Farocki, Greene Naftali, New York (65); Avery Singer (68, 70); Ed Atkins, CABINET, London / Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin (73, 74); Purple Magazine (78, 81, 84, 85); Bernadette Corporation (82, 86, 87, 88); Pierre Huyghe, Marian Goodman Gallery, New York, Paris / Esther Schipper, Berlin (92, 96, 97); Ernest Renan, Christus in der Kunst, New York 2010 (95); thejogging.tumblr.com (98); Gilles Tiberghien, Land Art, Paris 1993 (100); Pierre Huyghe, Marian Goodman Gallery, New York, Paris / Esther Schipper, Berlin (101); Paolo Morachiello (Hg.), Fra Angelico. Les Fresques de San Marco, Paris 1996 (104); Georges Didi-Huberman, Erfindung der Hysterie, München 1997 (112); MOSFILM / SOVKINO (117); GAUMONT (117); fad-website.com (118); Micheline Szwajcer Gallery, Brussels, Johnen Galerie, Berlin, Galerie Rüdiger Schöttle, München (124); J. Paul Getty Trust (129); Erich Steingraber, 2000 Jahre europäische Landschaftsmalerei, München 1985 (132); Wilhelm Sasnal, Ausst.-Kat., Whitechapel Gallery, London, 2011 (132); Jeff Wall (140); C/O Berlin (143); BFI Production Board (144); Reunion Des Musees Nationaux (Hg.), Géricault, Paris 1991 (149); International Center of Photography (150); St. Mark's Hospital London/Duke University Medical Center Durham (156); Symbionix (158); Karl Storz GmbH & Co KG (159); Verefi Technologies (160); Inge Hinterwaldner (162); zusammengestellt von Inge Hinterwaldner (165); Marlie Mul (171–176); Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn (178, 181); National Gallery of Art, Washington, Gallery Archives, Foto: Dean Beasom (182); T. J. Clark, Picasso and Truth, Washington 2013 (184); BBC Films (188, 190, 191); Foto: Josh Sisk (192, 194); The Soft Pink Truth (195); Tim Nighswander, Imaging4Art / David Zwirner, New York/London (196, 197); Thomas Struth, courtesy Galerie Max Hetzler, Berlin/Paris (199–201); Foto: David Heald / The Jewish Museum (203); Foto: Megan Sullivan (204); Reena Spaulings Fine Art, Foto: Joerg Lohse (206, 208); Tapan Pandit (210); Uli Gebert (212); 47 Canal, New York, Foto: Joerg Lohse (214); Lepkowski Studios, Berlin, Gunter Lepkowski (216, 217); Galerie Wien Lukatsch, Berlin, Foto: Nick Ash (219); Foto: Kerstin Schankweiler (220); Hugo Glendinning (222, 224); Maximilian Geuter (225); Daniel Pérez (227, 229, 230); Estate Marcel Broodthaers (233);

Kunstmuseum Basel (234, 235); Richard Hamilton. Exteriors, Interiors, Objects, People, Ausst.Kat. Kestner-Gesellschaft, Hannover 1990 (239); ICA London (240, 241); Paul Chan (243); Paul Chan, Greene Naftali, New York, Foto: Tom Bisig, Basel (244); Paul Chan, Foto: Tom Bisig (245); Brian Forrest (247, 248); Zackary Drucker / Luis De Jesus Los Angeles (249); Shio Kusake, Foto: Devin Farrand (250); Foto: Greenhouse Media, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (250); Estate of Sigmar Polke, VG Bild-Kunst, Bonn (253); MoMA, New York (254, 255); Associação Cultural „O Mundo de Lygia Clark“, Rio de Janeiro (256); Dia-Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf (256); MoMA, New York (260); Foto: Francesco Galli, La Biennale di Venezia (261–263); Foto: Jonas Dahlberg Studio (267); Foto: Jarle Wêhler / Statens vegvesen (268); Christian Werner (270); Charles Duprat (274); Sepp Dreissinger (278); Ken Okiishi (283); Elizabeth Peyton (285); Texte zur Kunst (287)